This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

EGE·LIBRARY·
QUEST OF
RY·HALL·
1851

HARRASSOWITZ

[illegible] lechte

[illegible] nd

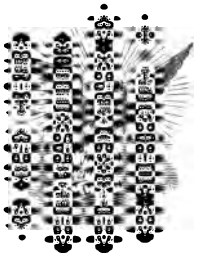
[illegible] arstellung.

[illegible] g

[illegible]

[illegible] aturfreunde zu Wien

[illegible] tano.



[illegible]

[illegible] & Humblot.

[illegible]

Das Schlechte

als Gegenstand

dichterischer Darstellung.

[illegible] Gedichte

[illegible]

[illegible] Herstellung.

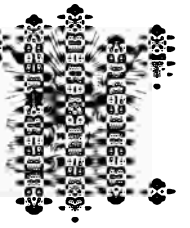
[illegible]

[illegible]

[illegible] freunde zu Wien

[illegible]

[illegible]

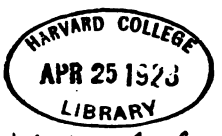


[illegible] Humblot.

[illegible]

D. 107

Lit 525.12



E. H. Hall fund

Alle Rechte vorbehalten.

Hochgeehrte Versammlung!

1. Die Gesellschaft der Litteraturfreunde hat mich zu einem Vortrage geladen; sie rief einen Philosophen, und ich kann nicht wohl annehmen, daß sie anderes wünschte, als daß er als Philosoph in ihrer Mitte erscheine.

Wie aber soll dies geschehen? Wollten Sie etwa nur hören, zu was für Aufschlüssen über dieses, jenes Problem ich in Stunden einsamer Betrachtung gelangt zu sein glaube? — Damit wäre Ihnen wohl wenig gedient; denn was für einen Wert könnte es haben, wenn die bunte Fülle mannigfach sich widersprechender Meinungen, von welchen die Geschichte der Philosophie erzählt, Ihnen um ein paar arme Kleinigkeiten vermehrt würde? Soll der Abend irgendwie gewinnbringend sein, so werde ich nicht bloß Ihnen über meine Philosophie berichten, ich werde vor und mit Ihnen selbst zu philosophieren versuchen müssen. In der That hat jeder, der kein absoluter Philister ist, — und ein Freund des Schönen in der Litteratur, wie könnte der ein Philister sein? — etwas vom Philosophen in sich, und daran werde ich mich halten.

2. Alles Philosophieren — schon Platon und Aristoteles haben es erkannt — entspringt aus dem Staunen. Man stößt auf eines der großen Rätsel, an welchen die Welt so reich ist, und wenn man nicht stumpfen Geistes ist, so verwundert man

sich darüber und begehrt mit unruhigem Herzen nach seiner Lösung. So wird man Philosoph und erzeugt auch wohl andere Philosophen; denn, wo es zu keiner Lösung kommt, da vererben sich Frage und Staunen von Geschlecht zu Geschlechte.

Auch mit Bezug zur schönen Litteratur gilt, was ich sage. Paradoxe Erscheinungen, welche schon die Alten in Aufregung setzten, haben noch heute keine allgemein befriedigende Erklärung gefunden. Und eine solche hatte ich im Auge, als ich ankündigte, ich wolle das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung zum Vorwurf unserer Betrachtung nehmen.

Der Dichter, wie jeder Künstler, sucht uns Vorstellungen von vorzüglichem Werte zu erwecken und uns diesen Wert recht fühlbar zu machen.

Nun ist unter den Vorstellungen in mehrfacher Rücksicht die eine der anderen innerlich überlegen. Die anschaulichere ist wertvoller als die minder anschauliche, die reichere — namentlich wenn sie ob dem Reichtum nichts an Klarheit und Übersichtlichkeit verliert — wertvoller als die ärmere, und wiederum die Vorstellung des Besseren wertvoller als die des minder Guten und des Schlechten. Gerade auch dieser letzte Satz scheint unzweifelhaft[1].

Wenn dem nun so ist, so müssen wir erwarten, daß es auch im Hinblick auf die Erzeugnisse der Dichtkunst sich bewähren werde. Es wird allerdings nicht ausgeschlossen erscheinen, daß einzelne Male ein Dichter auch Schlechtes uns vor Augen führt; aber im großen und ganzen, und insbesondere auch in jenen Werken, welche wir am allerhöchsten schätzen, — da sollte man denn doch meinen, müsse weitaus überwiegend das Gute den Gegenstand dichterischer Darstellung bilden.

Was aber finden wir thatsächlich? Ist es nicht vielmehr das gerade Gegenteil?

Wenn wir zunächst auf die Werke der Gegenwart achten, auf die Romane, welche die meisten Auflagen erleben, auf die

Schauspiele, welche vor anderen Parterre und Loge füllen und zu rauschendem Beifall hinreißen, so beschäftigen sie sich überwiegend mit mißgestalteten Charakteren, ja mit widerlich pathologischen Zuständen. Wie sollte man nun dies mit dem Gesetze, daß die Vorstellung des Besseren allgemein gesprochen die wertvollere sei, in Einklang bringen können?

Vielleicht antwortet einer, diese Erscheinung dürfe uns nicht eben sehr beirren; sie sei nur Folge einer augenblicklichen Entartung des Geschmackes, wie sie bei dem steten Fluß aller Dinge, und insbesondere bei der Unmöglichkeit wahrhaft ruhigen Bestandes auf dem Gebiete des Lebendigen, notwendig von Zeit zu Zeit eintreten müsse. Auch die Darstellung des Schlechten komme manchmal sozusagen in die Mode. Der Geschmack in seinem proteusartigen Wechsel verwandele sich in eine Art von haut gout. Und leider sei dies gerade gegenwärtig der Fall; am Gesunden gleichsam übersättigt, wende man sich mit Vorliebe dem widerlich Krankhaften zu; man beweise dadurch aber nichts anderes, als daß man eben selbst ein krankhaftes Gelüsten habe. Hoffentlich werde die Epidemie nicht lange dauern, und bildende wie redende Kunst bald wieder Werke erzeugen, wie sie allein den Namen der „schönen Kunst", der „schönen Litteratur" entsprächen.

Was man da sagt, dem dürfte wohl eine gewisse Wahrheit innewohnen; und insbesondere kann man kaum widersprechen, wenn geltend gemacht wird, daß der Geschmack manchmal auf Abwege gerate, und daß darum die Erscheinungen einer einzelnen Epoche, und ob es selbst unsere eigene wäre, für sich allein nicht maßgebend werden dürften. Aber was finden wir denn, wenn wir, über das uns Nächstliegende hinaus, auf das Ganze der Litteraturgeschichte; und was, wenn wir im besonderen auf jene Epochen blicken, welche allgemein als die goldenen Zeiten der Dichtkunst gefeiert werden? — Seltsamerweise scheint auch in

ihnen das Schlechte in ganz überwiegendem Maß den Gegenstand dichterischer Darstellung zu bilden. Und das dürfte dann doch als eine ernste, ja vielleicht unüberwindliche Objektion gegen die These, daß die Vorstellung des Wertvolleren, allgemein gesprochen, selbst die wertvollere sei, betrachtet werden.

Machen wir uns die Thatsache im Hinblick auf die zwei Gattungen, die schon Aristoteles als die vorzüglichsten der Dichtkunst bezeichnete, nämlich die Tragödie und Komödie anschaulich.

Zunächst, wie steht es mit der Komödie? — Der Komiker liebt das Lächerliche vorzuführen. Dieses aber scheint etwas Verkehrtes. Man sagt: „lächerlich dumm", „lächerlich feig", „lächerlich plump"; nicht aber: „lächerlich verständig, tapfer, gewandt" oder dgl. Der komische Dichter zeigt uns Niedriges, Tölpel, Trunkenbolde, Thoren, Schelme, Mißverständnisse und neckische Zufälle, welche den Klügsten zu Schanden machen. Auch der komische Maler thut ähnliches, sei es ein humoristischer Niederländer, wie Teniers, sei es ein satirisch-karikierender Franzose in einem illustrierten Pariser Witzblatte. So haben manche — und schon Platon und Aristoteles gehörten zu ihnen — das Lächerliche geradezu als eine Klasse des Häßlichen fassen wollen. Und auch Schopenhauer, der es als eine plötzlich erkannte Subsumtion unter einen falschen Begriff definieren will, so eigentümlich neu seine Bestimmung erscheinen mag, hat es dadurch doch ebenso klar als etwas Schlechtes und Verkehrtes gekennzeichnet. Auch sagt Aristoteles, daß die Komödie uns schlechtere Menschen darstelle, als sie uns im Leben zu begegnen pflegten; und, wenn nicht allgemein, dürfen wir dies doch jedenfalls für die Werke des genialsten Komikers der attischen Bühne, ja vielleicht aller Zeiten, nämlich für die des Aristophanes, als zutreffend erachten.

Doch weiter! Wenn es so mit der Komödie sich verhält, wie steht es denn mit der Tragödie, von der Aristoteles sagt,

daß sie uns bessere Menschen als das gemeine Leben zur Anschauung bringe? — Es scheint, daß weder dieses in uneingeschränktem Sinne gemeint sein kann, noch überhaupt es hier leichter ist, die Erscheinungen mit dem höheren Wert der Vorstellung des Bessern in Einklang zu bringen.

Der Tragiker schildert uns nicht allein Tugend und andere edle Thätigkeiten, Akte der Weisheit und staatslenkenden Klugheit und Kraft, sondern auch, und überwiegend, lasterhafte Verworfenheit und verderbliche Verblendung, ja die Nacht des Wahnsinns. Und wenn er uns Tugend zeigt, so zeigt er sie oft in Leiden und Untergang, wie z. B. Sophokles die Antigone, und Euripides den edeln Hippolytos; also auch in diesem Falle Schlechtes, wenn man — wie es ja von uns geschehen muß — das Wort in seinem vollen Umfang nimmt, wo es alles das mitbegreift, was uns mit Recht unlieb ist und, wo es sich verwirklicht, uns mit Recht betrübt. Würde uns in diesem Sinne die Tragödie nicht ganz überwiegend Schlechtes bieten, wie wäre es gekommen, daß das Wort „tragisch" als eine Bezeichnung für schweres, tief ergreifendes Unglück verwandt wird, und daß unsere deutsche Sprache den griechischen Namen Tragödie geradezu durch Trauerspiel wiedergiebt? — Wollte man den Ausdruck „tragisch" ähnlich wie den Ausdruck „komisch" auf Bildwerke übertragen, so würde man darum gewiß am meisten solche Gemälde tragisch nennen, welche uns den Zorn des Achilleus, die Sündflut, Schreckensscenen aus der Zeit der Revolution, den leidenden Erlöser am Ölberg, an der Geißelsäule, im Gerichtshof, am Kreuz, oder auch anderer heroischer Männer Tod zur Anschauung brächten.

Und nach dem allem, was sollen wir sagen? Scheint es nicht, als ob die Tragödie noch viel mehr als die Komödie sich im Widerspruche mit dem zeige, was sein müßte, wenn in Rücksicht auf die Güte, das Lieb- und Wünschenswerte dessen, was vorgestellt wird, die Vorstellung selbst eine Zu- und Abnahme

ihres Wertes erführe? — In der That wurde die Tragödie, mit dem hohen Wert, den man ihr beilegte, früher schon und mehr noch als die Komödie als ein schwer zu erklärendes Paradoxon angestaunt. Und jedenfalls kann die Ausrede, daß die reiche Aufnahme dessen, was uns normaler Weise widerstrebt, in den Gegenstand dichterischer Darstellung sich aus einem verderbten haut gout begreife, bei Erscheinungen von so allgemeiner Wahrheit unmöglich mehr als berechtigte Erklärung zugelassen werden.

So faßt uns denn jetzt, wo wir mit raschem Blicke das rätselhafte Phänomen abermals in seiner ganzen Größe überschaut haben, wohl auch abermals ein gerechtes Staunen. Und damit haben wir dann den ersten Schritt zum Philosophieren glücklich gemacht: Wir müssen nun aber sehen, wie es uns gelingen werde, weiter zu schreiten, bis zu dem Punkt, wo das Rätsel sich löst, und das Staunen der Unwissenheit in dem beglückenden Gefühl gewonnenen Verständnisses untergeht.

3. Leider beengt die Stunde und verpflichtet uns, auf das Allerwesentlichste uns zu beschränken. Und so werde ich zwar keine der beiden Kunstgattungen ganz unberücksichtigt lassen können, aber doch mit vorzüglicher Sorgfalt bei der höheren verweilen; denn ist hier die Schwierigkeit gelöst, so wird, a majori ad minus schließend, wohl keiner mehr ihre allgemeine Lösbarkeit bezweifeln.

Daß die Tragödie der Komödie gegenüber die höhere Kunstgattung sei, wird allgemein anerkannt. Man kann ihr Verhältnis etwa in folgender Weise[2] bestimmen.

Die tragische Kunst ist die im eminenten Sinne ernste Kunst; die komische die scherzende. Hat sie einen ernsteren Gehalt, so giebt sie ihn doch spaßend und spielend, und ist nur insofern komisch. Die tragische Vorstellung ergreift, imponiert: die komische dagegen macht gewissermaßen frei und entlastet. Jene

sucht zu einer Arsis, diese zu einer Thesis der Seele zu führen. Sie strebt nicht, wie die tragische Vorstellung, nach einer Erhebung, bei welcher das Gemüt in seinen tiefsten Tiefen erregt wird; sie durchbricht vielmehr ernstere Gedankenreihen und löst mächtigere Bewegungen sozusagen in einem Wellenspiele auf, das nur die Oberfläche kräuselt. Unterhaltung, hohes Wohlgefallen mögen beide gewähren, aber nur die Unterhaltung, die der Komiker giebt, wird eigentliche Erholung sein, und nur das Wohlgefallen, das er erweckt, wird sich als Lachen äußern.

Die tragische Kunst liebt daher den großen Stil, führt Heroengestalten vor; die komische thut das Gegenteil, oder wenn sie den großen Stil versucht und Helden- und Göttergestalten auftreten läßt, so thut sie es nur, um jenen zu parodieren und über diese sich lustig zu machen.

Man begreift hiernach die höhere Würde des Tragischen; aber auch daß das Komische neben ihm sein Recht hat, so gewiß es gut ist, daß die Seele zwischen Arsis und Thesis wechselt, und jede der beiden durch ästhetischen Reiz veredelt wird.

Es geht aber zugleich daraus hervor, daß das Tragische nicht einfach gleich dem Traurigen, das Komische nicht schlechthin gleich dem Verkehrten oder Lächerlichverkehrten ist. Da diese nun doch thatsächlich eine so große Rolle darin spielen, so fragt man sich umsomehr, worin dies seinen Grund habe?

Wie gesagt ist die Frage, soweit sie die Tragödie anlangt, die ungleich wichtigere, sie ganz besonders hat die Forscher in Verlegenheit gesetzt, und mit ihr hauptsächlich wollen wir uns darum beschäftigen. Was das komische Gebiet anlangt, so bieten sich dagegen leicht gewisse erklärende Gesichtspunkte dar.

4. Die Komödie ist der Thesis der Seele geweiht. Diese Thesis aber vollzieht sich selbstverständlich insbesondere leicht bei der Hinwendung zum Geringen, Niedrigen. Bald spöttisch, bald

auch mit einem wohlwollenderen Gefühl der Superiorität blickt man auf das Schwache, Kindische, Gemeine. Schon indem man es in seiner Niedrigkeit schaut, fühlt man sich selbst in dem Augenblick relativ erhaben. Man wird heiter gestimmt. Und tritt das Niedrige plötzlich und in überraschendem Kontrast hervor, so äußert sich die Heiterkeit in einem Lachen, welches durch die Rückwirkung angenehmer Mitempfindungen, welche die Erschütterung des Zwerchfells erregt, das wohlgefällige Gefühl noch steigert. Das Bedürfnis sich zu erheitern und einmal wieder von Herzen zu lachen, macht also die Vorführung des Schlechten in der Komödie in dem erwähnten weiten Umfange begreiflich.

Zugleich aber ist hier noch anderes zu beachten. Welche Fülle von Verkehrtem auch in der Komödie vorgeführt werden mag, gewöhnlich kommt doch die Handlung zu einem wünschenswerten Abschlusse. Wie viel dies für unsere Frage bedeutet, wird durch das Sprichwort: „Ende gut alles gut", das Shakespeare einem seiner Lustspiele zur Aufschrift gab, genugsam ausgesprochen.

Einzelne Fälle freilich scheinen dem entgegen, wie z. B. Molière's George Dandin und sein Misanthrop. Mir wenigstens gelingt es nicht, mich darüber zu erlustigen, wenn ich lese, wie der arme Dandin, von seinem adeligen Gemahl betrogen, an seinem Recht und Glück verzweifelnd, sich ums Leben bringen will, oder der moralisch überempfindliche Alceste, mit seinen besten Freunden und aller Welt zerfallen, die Gesellschaft der Menschen flieht. Vielleicht kam — Molière pflegt sehr mit diesem Moment zu rechnen — die Darstellung auf der Bühne dem lustigen Effekt zu Hilfe; oder das Temperament des Parisers besaß damals — wie ja auch heute noch — ungleich mehr als das meine vom esprit moqueur, und dieser reagierte schon auf die so gegebene Anregung. Jedenfalls aber gilt für diese Komödien, was auch vom Reineke Fuchs und ähnlichen Fabeldichtungen

gesagt werden muß, daß das klare Hervortreten der Nutzanwendung, wenn auch das „fabula docet“ nicht ausdrücklich beigefügt erscheint, das eigentlich Abschließende in dem Gedichte ist. Und insofern dieser Abschluß gut und erwünscht ist, erhält wieder das Sprichwort „Ende gut alles gut“ seine rechtfertigende Anwendung.

Wie lebhaft man sich auf diese Weise befriedigt, und wie mächtig dazu bestimmt fühlen kann, den ganzen, im übrigen so übel verlaufenden Fall als etwas wünschenswertes und erfreuliches zu begrüßen, das bezeugt der Misanthrop selbst, wo Molière ihn in der Ewartung einer handgreiflich ungerechten Verurteilung alles Ernstes sagen läßt:

„J'aurai le plaisir de perdre mon procès.“

Ja noch mehr:

„Je voudrai m'en coûtat il grand' chose
Pour la beauté du fait avoir perdu ma cause.“

Also auch in diesen Fällen kann, recht verstanden, von einem glücklichen Abschlusse gesprochen werden.

5. Außerdem ist aber für unsere Frage immer im Auge zu behalten, daß der besondere Wert einer Vorstellung nicht einzig und allein von der Güte dessen, was vorgestellt wird, bedingt ist. Wenn eine komische Vorstellung Niedriges zum Inhalt hat, und dies (wie auch Aristoteles anerkennt) in gewissem Betracht ihren Wert verringert, so mag und wird der Komödiendichter, wenn er ein wahrer Meister ist, doch dafür sorgen, daß sie aus anderen Rücksichten besonders wertvoll bleibe. Insbesondere wird sie, trotzdem sie uns Niedriges zeigt, gehaltvoll sein können, indem das, was uns vorgeführt wird, einen typischen Charakter hat. Der Dichter macht uns in dem einzelnen prägnanten Fall eine ganze Klasse von Erscheinungen, er macht uns ein specifisches Gesetz, ja vielleicht mit ihm und in ihm auch allgemeinere psychologische Naturgesetze, die, wie hier das psy-

chisch Niedrigste, andere Male das Höchste beeinflussen, offenbar, oder er macht uns in dem Typus einer Regelwidrigkeit, den er uns vor Augen stellt, die Regel selbst anschaulich. Beidemal haben wir einen großen Gehalt in spielender Form.

Man kann sagen, daß sich hierauf der Unterschied von Humor und Satire zurückführen lasse. Jener macht das psychologische Naturgesetz, diese die (ethische, logische, ästhetische oder was immer sonst betreffende) Regel anschaulich. Vom Humoristen sieht man sich oft gern, vom Satiriker immer nur ungern gezeichnet. Der Humorist zeigt uns eben unsern Fehler als etwas natürlich Begreifliches und darum Verzeihliches; der Satiriker dagegen als etwas Chokantes, ja in seiner Verkehrtheit schier Unglaubliches. Je mehr er die Regelwidrigkeit uns empfindlich machen will, umsomehr unterläßt er daher zu zeigen, wie die Natur selbst uns dazu führt.

Daher jener eigentümliche Gegensatz zwischen einem Shakespeare, der als Komiker vornehmlich Humorist, und einem Molière, der (ähnlich wie im Altertum Plautus und Terenz) vorzüglich Satiriker ist. Es fällt sofort auf, daß Molière die Fehler, die er schildert, relativ sehr wenig erklärt. Er giebt nur eine Statik, nicht eine Dynamik der menschlichen Charaktere. Wie die Personen zuerst auftreten, so verlassen sie auch zuletzt noch die Bühne. Nichts aber wäre verkehrter, als ihm daraus, unter Hinweis auf Shakespeare, einen Vorwurf zu machen, da vielmehr die einschneidende Kraft der Molièreschen Satire wesentlich hiedurch bedingt ist.

Aber wie groß auch in dieser Hinsicht der Gegensatz zwischen dem einen und andern Dichter sein mag, darin, sehen wir doch, stimmen beide überein, daß, wenn sie erheiternd bei Verkehrtem und Niedrigem uns verweilen lassen, sie dem Ganzen der Vorstellung, wie durch einen wünschenswerten Abschluß der Handlung, so auch durch anderes, und insbesondere durch einen bedeutenden

Gehalt einen hohen Wert zu geben wissen. Und so haben wir denn wohl genug gesagt, um, was die Komödie betrifft, die ohnehin nicht die höchste Gattung des Dramas zu sein beansprucht, das erhobene Bedenken zu erledigen.

6. Wenden wir uns jetzt dem zweiten und wesentlicheren Teil unserer Aufgabe zu! wie läßt sich das Prinzip, daß die Vorstellung des Besseren, allgemein gesprochen, wertvoller sei als die des minder Guten und Schlechten mit dem, was die tragische Bühne uns thatsächlich bietet, in Einklang bringen?

Die Lösung des Rätsels erscheint hier besonders darum erschwert, weil die Tragödie als die höchste Gattung der Dichtung gilt. Die Tragödie will zu einer Arsis der Seele führen; sie will uns erheben. Man möchte also in der tragischen Darstellung die höchsten, edelsten, seligsten, wir können sagen, die gottverwandtesten Erscheinungen erwarten. Weit davon entfernt zeigt sie uns ganz überwiegend Jammer, Untergang — und oft der Trefflichsten — und Leidenschaft, Verbrechen, Wahnsinn.

Dazu kommt noch ein anderes Paradoxon. Während in der Komödie, bei aller Verkehrtheit des Einzelnen, das Ganze wenigstens eine Art von befriedigendem Bilde gewährt, scheint dies hier nicht, oder doch nur in den seltensten Fällen gegeben. Die Ereignisse führen meist zu einer tiefschmerzlichen Katastrophe; der Beschauer verläßt das Haus mit trauererfüllter Seele.

7. Es giebt eine Theorie des Trauerspiels, welche, von großen Denkern begründet, noch heute hoch in Ansehn steht, und die, wenn sie richtig wäre, die eben berührte Schwierigkeit etwas gemildert erscheinen ließe. Ich meine die berühmte Lehre von der tragischen Schuld.

Schon Aristoteles forderte, daß der Held, den das Verderben treffe, zwar kein gemeiner Verbrecher, bei dem die Teilnahme

ersterbe, aber doch ein Übelthäter sein müsse, damit nicht sein Leiden, als ein geradezu grausames Geschick, unser Gefühl empöre. Seitdem, und bis auf unsere Tage, wird die Behauptung vielfach wiederholt.

Aber dieser Lehrsatz, mehr aus psychologischer Reflexion als aus direkter Beobachtung entnommen, ist mit dem, was die Kunstgeschichte wirklich zeigt, sicher unvereinbar. Schon Corneille, unfähig seine eigenen Erfahrungen damit in Einklang zu bringen, suchte ihn umdeutend zu beseitigen. Und wenn er unter dem Gesichtspunkt philologischen Verständnisses dabei den Tadel Lessings vollauf verdient, so gebührt ihm ob seiner dichterischen Einsicht umsomehr unser hohes Lob. Nicht bloß *seine* Werke, sondern auch einige der herrlichsten Schöpfungen schon der attischen Bühne selbst widersprechen der Regel, und ebenso klar zeigen Shakespeares wunderbarste Dichtungen sich damit unverträglich.

Ein paar Beispiele dürften diese Ihnen vielleicht auffällige Behauptung außer Zweifel setzen.

Wenn irgend ein Werk des Sophokles unsere Bewunderung verdient, so ist es gewiß seine Antigone, die einst Athen zu solcher Begeisterung hinriß, daß man den Dichter jeder Auszeichnung würdig hielt und ihn sogar neben Perikles zum Feldherrn gegen Samos wählte. Nun wohl! Die Heldin dieses Stückes stirbt, sie wird lebendig begraben, nicht infolge eines Frevels, den sie verübt, sondern infolge einer der edelsten, selbstlosesten Handlungen. Sie verfällt dem schrecklichen Lose, weil sie in Wort und That der Überzeugung Ausdruck giebt, daß das göttliche Gebot mehr als das menschliche auf Gehorsam Anspruch habe. Kein Christ und auch kein Freidenker, der ächt menschlich sittlich fühlt, kann ihr hier entgegen sein; wie denn Goethe in den Gesprächen mit Eckermann erklärt, daß das Recht ganz auf ihrer, das Unrecht ganz auf Kreons Seite sich finde, s. g. Staats-

tugend im Widerspruch mit der Tugend im allgemeinen, sei nicht Staatstugend sondern Staatsverbrechen.

Ich erinnere mich allerdings eines Professors, der in seinen Vorträgen die Sache anders als Goethe beurteilte. Kreon, meinte er, habe wohl durchaus unrecht, Antigone aber zugleich recht und unrecht gehabt: recht, insofern sie bei dem Konflikte zwischen göttlichem und menschlichem Gesetze dem göttlichen Gehorsam leistete; unrecht aber, insofern sie ebendadurch gegen das menschliche Gesetz verstieß. Auf diese Art brachte er dann die Tragödie mit dem angeblichen Erfordernis einer tragischen Schuld glücklich in Übereinstimmung. Sie werden indes, fürchte ich, seinen Scharfsinn kaum bewundern, und am Ende gar glauben, seine Worte hätten nur gezeigt, daß der gelehrte Herr, wie aufs Tragische, auch aufs Komische sich wenig verstanden habe, indem er nicht bemerkte, wie er mit solcher Weisheit sich lächerlich machte[8].

Als ein weiterer Beleg soll uns ein Stück des Euripides dienen. Dieser gewaltige Tragiker, der in seiner ganzen Weise Sophokles so vielfach eigenartig fremd gegenübersteht, zeigt gerade da, wo er sein Vorzüglichstes, seinen Hippolytos schafft, mit unleugbarster Klarheit, daß ihn die Regel von der tragischen Schuld ebensowenig wie jenen beengt.

Sie kennen gewiß im wesentlichen den Verlauf der Handlung, wenigstens aus der Nachbildung, die Racine in seiner Phädra giebt. Die Fabel ist dieselbe; nur ist, wie der Unterschied der Benennung andeutet, bei Racine Phädra, bei Euripides Hippolytos die Hauptfigur, was ich hervorhebe, weil die Theorie der tragischen Schuld nur für die Hauptfigur zu gelten Anspruch macht. Aber Euripides nicht anders, ja noch viel mehr als Racine, zeigt ihn als unschuldig und mit jeder Tugend geschmückt, als einen reinen, hochherzigen Jüngling, dessen heiligem Andenken zu Trözene in ewig wiederkehrender Feier die Jungfrauen eine Locke ihres Haares weihen. Und gerade seine Tugenden, seine

Keuschheit, seine Treue werden sein Verderben; vom Fluche des getäuschten Vaters getroffen, sehen wir ihn in jammernswerter Weise untergehen[4].

Und nach so klaren Zeugnissen aus dem Altertum, nun auch eines aus der Neuzeit, von dem wir sagen dürfen, daß es ihnen ebenbürtig zur Seite stehe; nämlich Shakespeares bewundertes Trauerspiel „Romeo und Julie".

Dieses Werk, meine ich, müsse jedem, der die Absicht des Dichters nicht völlig mißversteht, was Shakespeare betrifft, die Augen öffnen.

Wir haben hier die lockige Unschuld vor uns. Kein Verbrechen lastet auf dem liebevollen und liebenswürdigen jungen Paare. Die Kirche hat segnend ihre Hände zu rechtmäßiger Ehe verbunden. Und doch raubt das bitterste Verhängnis ihnen erbarmungslos Glück und Leben.

Heimlich und gegen den Willen der Eltern haben sie sich vermählt. Aber nicht unkindlicher Sinn, nur der Eltern gegenseitiger leidenschaftlicher Haß hat sie dazu getrieben.

Vielleicht wird ein Pedant dennoch hier ein Verbrechen wittern, das Sühne fordert. Aber wie völlig würde er die Meinung des Dichters verkennen! Da ist kein Wort, worin sich ein Gefühl der Mißbilligung verriete. Vielmehr fühlt der Dichter und erweckt auch in uns nur die höchste Sympathie für den Jüngling und das Mädchen, die in ihrer Liebe über die Schranken des Familienhasses sich hinwegsetzen und in ihrem Tode sie siegreich stürzen; denn die feindlichen Väter reichen, von allzuspäter Reue ergriffen, über den Leichen der Liebenden sich die Hände zur Versöhnung[5].

Weg also mit dieser Theorie der tragischen Schuld! Sie besteht in der Poesie so wenig als in der bildenden Kunst, wo sie doch wohl schon durch jedes Gemälde eines gekreuzigten Christus genugsam widerlegt wird. Von ihr, unhaltbar wie

sie ist, kann uns also auch in unserer Verlegenheit keine Hilfe kommen.

Und zudem würde die Theorie, auch wenn sie begründeter wäre, kaum ausgereicht haben, durch den Hinweis auf das Gut einer gewissen Harmonie zwischen Schuld und Unglück, das die Tragödie zeigt, alle die Übel, die, teils in dem innern Verderben, teils in dem äußern Wehgeschick uns dargestellt werden, zu kompensieren, so daß in der Hinordnung zu diesem Zwecke ihre Zulassung gerechtfertigt erschiene.

Wir müssen also nach anderen Erklärungsgründen forschen.

8. Da das, was in der Tragödie vorgestellt wird, so wenig wünschenswert und erfreulich erscheint, so legt dies den Gedanken nahe, daß jene Erklärungsgründe nicht sowohl in der Vorzüglichkeit des Gegenstandes, als in der Rücksicht auf ein besonderes Bedürfnis des Publikums zu suchen seien, dem nur durch solcherlei Vorstellungen entsprochen werde.

In der That hatte sich ja bei der Komödie ein ähnlicher Gesichtspunkt als einer der fruchtbarsten erwiesen, um uns das weite Bereich, das dem Schlechten, dem Niedrig-verkehrten in ihr eingeräumt wird, erklärlich zu machen.

Sollte etwa der Mensch, wie er zeitweise ein Bedürfnis fühlt, sich zu erheitern, und sich nach der Komödie sehnt, um einmal recht von Herzen zu lachen, auch zeitweise ein Bedürfnis fühlen nach etwas, was ihn schmerzlich aufregt, und sich nach der Tragödie sehnen wie nach etwas, was dies in wirksamster Weise vollbringt, und sozusagen ihm dazu verhilft, einmal recht von Herzen zu weinen? —

Wir rühren hier an einen Gedanken des Aristoteles, der hinsichtlich der Tragödie nicht sowohl von einer Arsis, als von einer Katharsis der Seele spricht.

Katharsis bedeutet Reinigung. Lessing glaubte darum,

daß Aristoteles hier eine sittliche Besserung im Auge habe. Wir wissen heute, daß er ihn mißverstanden hat. Vielmehr dachte Aristoteles an eine Reinigung der schwülen Seele, in welcher so zu sagen elektrische Kräfte in latentem Zustand angesammelt sind, durch den Gewittersturm von Mitleid und Grauen. Der Ausbruch dieser Affekte sei mit einer eigentümlichen Art von Lust verbunden, und die Seele fühle sich nach ihm erleichtert und gewissermaßen genesen.

In dem, was der feine Denker hier sagt, liegt gewiß viel Wahrheit. Doch ist seine Lehre so fragmentarisch auf uns gekommen, daß ich nicht weiß, wie weit wir seinem Gedanken in der vollen Ausführung beizupflichten vermocht hätten. Halten wir uns an die Sache selbst, so scheinen mir hier in Analogie zu dem, was von einem besonderen Bedürfnisse nach den Reizen der Komödie galt, namentlich zwei Fälle zu unterscheiden.

Man kann, wenn man in wenig heiterer Stimmung ist, nach den Scherzen des Komikers verlangen, um sich aufzuheitern. Und man kann, gerade weil man schon in heiterer Stimmung ist, sich besonders disponiert fühlen, den Komiker als eine gleichgestimmte Seele aufzusuchen, um durch seine Scherze der eigenen Heiterkeit noch vollends die Krone aufzusetzen. Ähnlich, sage ich, mögen wir zwei Zustände besonderen Bedürfnisses unterscheiden, denen die schmerzlichen Erregungen der Tragödie entsprechen. Der eine ist gegeben, wenn lange kein Affekt, wie die, welche die Trauerspiele erregen, in uns gewaltet hat. Das Vermögen dazu verlangt so zu sagen wieder nach einer Bethätigung, und nun bringt sie das Trauerspiel, und wir fühlen die Aufregungen zwar schmerzlich, aber doch zugleich wie eine wohlthuende Stillung des Bedürfnisses.

Weniger an mir selbst als an andern, die z. B. den Zeitungsbericht über eine neue Mordthat mit Begier verschlangen, glaube ich hundertfach solche Beobachtungen gemacht zu haben.

Der andere Zustand ist dem eben geschilderten in gewisser Weise entgegengesetzt. Eine Lage, die besonders disponiert, ist nämlich auch dann gegeben, wenn man bereits in tiefem Leide ist, und insbesondere, wenn man im eigenen Leben ähnliches Traurige erlitten hat, wie das, was auf der Bühne spielt. Trauernde lieben traurige Melodien, wie Heitere heitere Gesänge lieben. So giebt es auch ein Austrauern des Schmerzes am Herzen des tragischen Dichters. Und die Farben seiner Poesie verklären dann wohlthuend das eigene Leiden.

Indem ich dies sage, gedenke ich persönlicher Erfahrungen. So war einmal durch solche, die ich für Freunde genommen, mein Vertrauen schwer getäuscht worden. Da griff ich zum Philoktet des Sophokles, wo dem Helden ein ähnliches Schicksal widerfährt. Nie zuvor hatte ich die Wirkung des Stückes so mächtig empfunden; Thränen füllten meine Augen, und ich fühlte sie als Wohlthat.

Diese Disposition ist vielleicht eine edlere, die andere dagegen dürfte sich als die allgemeiner verbreitete bezeichnen lassen.

Doch mit alledem, was ich da ausführte, ist zwar wohl etwas gesagt, aber es ist doch gewiß nicht entfernt ausreichend, um die aufgeworfene große Frage gebührend zu beantworten. Wenn die Tragödie, trotz der Fülle des Schlechten, das sie in ihre Vorstellung aufnimmt, als die höchste Gattung der Dichtkunst begreiflich werden soll, so müssen noch andere und tiefer liegende Momente gesucht werden.

Es muß unter dem dreifachen Gesichtspunkt:

erstens des besonderen Wertes des Gegenstandes,

zweitens der Möglichkeit vollkommener künstlerischer Fassung und Bearbeitung, und

drittens der Empfänglichkeit des Zuschauers dadurch bewegt zu werden,

sich herausstellen, daß in jedem Betracht die tragische Kunst richtig

verfährt, indem sie dem unverdienten Leiden, dem Verbrechen, der Verirrung und anderem Übel einen so breiten Raum gewährt.

9. Fassen wir zunächst die Frage unter dem ersten Gesichtspunkt ins Auge.

Der innere Wert der Vorstellung, sagten wir, wachse mit dem Werte des Gegenstandes. Welches ist nun der erhabenste Gegenstand einer Vorstellung, welche eine künstlerische Behandlung zuläßt? — Offenbar kann es kein transcendenter; es muß ein Gegenstand möglicher Erfahrung sein. Und da ist denn klar, daß das höchste Objekt die Weltentwickelung in der Geschichte ist, dieses gewaltige Ereignis, in das wir alle verflochten sind, und in dem der erleuchtete Sinn das Walten der Gottheit verehret. Der Mensch aber ist der vorzügliche Träger der Weltgeschichte, und aus den Schicksalen der Menschen setzt sie sich zusammen. Die Erscheinungen also, welche in die menschliche Natur und das menschliche Schicksal und die weitgreifenden Wirkungen desselben den tiefsten Blick gewähren, sind der höchste Vorwurf der Kunst. Das aber sind die Erscheinungen der heroischen Menschen und ihrer Kämpfe; und diese also muß die tragische Kunst uns anschaulich machen, wenn sie uns das Höchste bieten will.

Und sie muß es thun mit poetischer Naturtreue und muß es thun mit einer gewissen Vollständigkeit hinsichtlich der wesentlichen Formen der Erscheinung. Sie wird uns also diese Heroen in Verirrungen wie auf rechtem Wege, in Leiden und Untergang wie in Glück und Erhebung zeigen.

Dabei wird für das Maßverhältnis, in welchem sie das eine oder andere bringt, wohl hauptsächlich die Zahl der wesentlichen Formen, die Mannigfaltigkeit der Typen, die darunter gehören, bestimmend sein.

Nun ist offenbar, was die Typenzahl anlangt, die Zahl der Typen der Verirrungen und Verderbnisse unvergleichlich größer. Es giebt eine Gesundheit und viele Krankheiten; und die Störung in einem edeln Organe kann bei der Wechselbeziehung aller zu einer eigentümlichen Zerrüttung des ganzen Organismus führen, so daß der hoch entwickelte Fall symptomatisch in fernabliegenden Erscheinungen sich verrät. Es giebt eine Wahrheit und viele Irrtümer; und der Irrtum in einem wesentlichen Punkte kann in eigentümlich verderblicher Weise unser ganzes Denken infizieren. Ebenso giebt eine leidenschaftliche Verirrung dem ganzen innern Menschen einen besonderen Charakter, dessen Eigentümlichkeit der Dichter uns in einer typischen Gestalt anschaulich macht.

Etwas Ähnliches, wie hinsichtlich der Charaktere, gilt hinsichtlich der Schicksalslose der Menschen bezüglich der Frage, ob was sie thun und was sie leiden in gerechtem Verhältnisse stehe. Es ist dies nie oder höchst selten der Fall; und so auch nicht bei heroischen Naturen. Will also der Dichter das Walten des Schicksals mit Naturwahrheit und, in der Mannigfaltigkeit seiner Werke, mit einer gewissen Totalität anschaulich machen, so kann er nicht immer jene poetische Gerechtigkeit üben, die manche unvernünftig genug verlangt haben[6].

Der tragische Dichter mag trotz der Ungerechtigkeit, von welcher die Welt voll ist, eine erhabene Weltansicht, den Glauben an ein göttliches Walten sich wahren und jedes Leben als Teil einer gerechten, heiligen Weltordnung begreifen. Ja er soll es, und es wird wohl thun, wenn er es bei seinem Werke durchfühlen läßt. Aber er wird nicht den natürlichen Gang des Schicksals und die Formen des Schicksals, wie sie die Geschichte zeigt, fälschen. Der Tragiker wird nicht, wie der Komödiendichter in seinem Stücke ein Weltganzes in spielender Kleinheit geben. Er giebt eine ernste Pars pro Toto, dessen erhabene Majestät er

uns aufs mächtigste fühlen läßt. Jenes wäre ein schlechter Ersatz; wir hätten eine kleinliche Providenz, die immer gleich mit der Zuchtrute und dem Prämienbüchlein hinterdrein liefe. Viel erhabener ist der wirkliche Weltverlauf mit seinen Zulassungen von Verbrechen und unschuldigen Leiden; ein größeres Ganze bestimmt, und tausend Jahre sind hier wie ein Tag. Die Reinheit der Motive wird dadurch am meisten möglich, und auch im Trauerspiel am meisten sichtbar und überzeugend.

Die Naturtreue in der Darstellung der Typen des menschlichen Glückes wie der menschlichen Natur verlangt also das, was wir wirklich bei den Tragikern finden. Weit entfernt, daß uns der Tragiker in der Weise, wie er verfährt, ein geringeres Objekt böte, gewährt er uns vielmehr nur so in genügendem Umfange den Einblick in das Erhabenste, was überhaupt Kunst zu veranschaulichen vermag.

10. Etwas ähnliches ergiebt sich unter dem Gesichtspunkte, von dem aus wir an zweiter Stelle unsere Frage beleuchten wollten, nämlich unter dem der Möglichkeit vollkommener künstlerischer Fassung und Bearbeitung.

Dazu ist nötig die Anlehnung an die Natur. Der Maler bedarf des Studiums der Natur, sonst werden Kopf, Landschaft, Faltenwurf, kurz alles und jedes manieriert, flach, schal, interesselos. Auch der Dichter bedarf der Modelle, der Zeichnungen nach dem Leben; sonst giebt er kein wahres Leben.

Man erwäge auch folgendes. Das echte, gehaltvolle künstlerische Werk macht, das wußte schon Aristoteles, das Gesetz im einzelnen Falle anschaulich; und oft und mit Recht wurde gesagt, daß ein doppelter Weg zu ihm führe. Der Künstler geht entweder vom Konkreten aus und übt an ihm künstlerische Abstraktion, oder er geht aus vom Allgemeinen und giebt der Idee die versinnlichende Umkleidung. Von Goethe wissen wir, daß er

den ersten, von Schiller, daß er den letzteren Weg zu gehen pflegte. Der erstere aber ist derjenige, welcher erfahrungsgemäß und leicht begreiflicher Weise mit dem meisten Erfolg betreten worden ist. Die eigentümlichen Schwächen, die Schiller in seinen Werken zeigt, ihr Mangel an treuer Objektivität und empirischer Fülle hängen wesentlich mit seiner Methode zusammen.

Alle diese Erwägungen zeigen uns, daß uns in glücklicher und lebensvoller Darstellung der Dichter nur solche Ereignisse bieten kann, wie sie bei der jetzigen Weltlage im wesentlichen auch in der Erfahrung gegeben werden.

Wohl soll uns die Tragödie die Vorstellung von dem Herrlichsten geben, das wir kennen und ahnen, von der Größe der menschlichen Natur und der Erhabenheit der Gottheit und ihres ewigen Waltens. Aber soll sie uns dieses Walten an einem etwa denkbaren Abschlusse der Weltgeschichte, soll sie uns die menschliche Natur zu vollendeter Tugend und Seligkeit erhoben zeigen? — Das kann sie nicht, und das soll sie darum auch nicht. Sie zeigt uns den Menschen, wie er jetzt lebt und strebt; wie das Edle in ihm mit dem Unedlen und wie seine Kraft, nach außen gekehrt, mit den feindlichen Mächten des Lebens ringt, und wie all sein Wollen doch nur eine flüchtige Welle ist im Meere der Unendlichkeit. Der Geist Gottes aber schwebt über den Wassern.

Der Gang der Kunst, besonders aber die Geschichte der bildenden Kunst, zeigen, daß sie, wenn sie kühn damit anhebt, Überirdisches darstellen zu wollen, später zum Irdischen herabsteigt. Dies ist kein künstlerischer Niedergang, vielmehr kommt sie erst so aufsteigend zu ihren herrlichsten Erzeugnissen. Sie wird wohl in gewissem Sinne realistischer, aber solange dieser Realismus ein Ideal-Realismus, kein gemeiner Realismus ist, liegt darin eine entschiedene Vervollkommnung. Dem Idealen, dem Schönen ist es nicht abträglich, sondern nur zuträglich, daß

der Künstler nunmehr an einem Stoffe, den er wahrhaft zu beherrschen vermag, sein Genie bethätigt.

Und soviel von dem zweiten Punkte.

Nach dem bisherigen ist es also, wie mir scheint, bereits aus doppeltem Grunde dargethan, warum die Kunst großen Stils ihre Vorwürfe so wählt, wie sie es wirklich thut. Sie bildet uns die Typen heroischer Charaktere und Schicksale heraus, wie sie dieselben in der Welt wirklich findet; und so sind ihr die traurigen Stoffe zu Werken großen Stils, wenn wir nach Typen zählen, jedenfalls zahlreicher gegeben.

11. Nun aber noch ein Wort von dem dritten Gesichtspunkte aus, den wir als wesentlich bezeichnet haben.

Ein weiterer Erklärungsgrund für das besprochene Verfahren des Tragikers sollte sich noch in Rücksicht auf die Empfänglichkeit derer ergeben, für welche der Künstler schafft.

Er führt Heroengestalten vor, mit welchen wir sympathisieren und durch das lebhafteste Interesse verbunden sein sollen. Damit ihm dies gelinge, müssen wir dieselben begreifen; und dies ist durch den Abstand der heroischen Persönlichkeit von der des gewöhnlichen Zuschauers wesentlich erschwert. Da zeigt sich nun vor allem die poetische Naturtreue wieder ganz besonders unerläßlich, damit das fremde vermöge seiner allgemein menschlichen Wahrheit zugleich als eigenes erkannt werde, und alles früher geforderte kehrt wieder.

Noch anderes aber ist unter diesem Gesichtspunkte zu bemerken. Es ist eine Thatsache der Erfahrung, daß das Leiden im allgemeinen mehr als das Glück unsere Teilnahme herausfordert. Die Natur hat dies weislich so eingerichtet, weil dort Änderung not thut, Hilfe angesprochen wird, während hier die an und für sich gute Lage von selbst und so zu sagen nach dem Gesetz der Trägheit fortbesteht. Das macht sich nun auch in der

Kunst recht fühlbar. Man vergleiche nur eine traurige mit einer jubelnd triumphierenden Tonweise, oder man vergleiche die Wirkung, die ein Gemälde auf uns übt, welches uns einen Christus am Kreuze zeigt, mit dem, was uns bewegt, wenn wir auf einem anderen ihn sehen, wie er mit der Auferstehungsfahne siegreich emporschwebt. Gewiß fühlen wir uns dort viel mächtiger ergriffen; und wenn dies teilweise unter dem früheren Gesichtspunkte sich erklärt, so ist der Unterschied doch sicherlich und zu wesentlichem Teil auch auf unsere größere Erregbarkeit beim Anblick der Not und des Leidens zurückzuführen.

Finden wir die Unschuld verkannt, die Tugend mißachtet, Geist und Verdienst unbillig zurückgesetzt, so regt sich in uns ein Drang, ihnen Ersatz zu leisten; und haben wir nichts anderes zu bieten, so spenden wir ihnen wenigstens den Tribut unserer wärmeren Liebe und Verehrung.

Wenn wir hören, daß der große Laplace zum Pair von Frankreich, zum Grafen und Marquis ernannt wurde, so läßt uns das ziemlich kalt; wenn wir aber erfahren, wie Kepler, der nicht Geringeres vollbracht, nichts von solchem Lohn geerntet hat, ja erbarmungslos dem Hunger preisgegeben wurde, und wie seine beschränkten Mittel ihm nicht einmal den Besitz eines Exemplars seiner eigenen, unsterblichen Werke gestatteten, so fühlt unser Herz sich mächtig bewegt, und wir sehen sein Verdienst in einem Glanze strahlen, den alle seine großen Titel Laplace nicht zu geben vermocht haben.

Und wenn wir, statt auf das Leiden der Trefflichen, auf das der Schuldbeladensten blicken, so zeigt sich noch immer Ähnliches. Wie oft hat es nicht jeder von uns erfahren! Ein Verbrechen wird verübt, und mächtig und allgemein regt bei der Kunde sich das Gefühl der Entrüstung. Der Verbrecher wird gefangen; er soll gerichtet werden: da keimt sofort das Mitleid; man beginnt an Milderungsgründe zu denken; man studiert das, was

vorausgegangen; man begreift beſſer infolge der Teilnahme und nimmt wieder mehr teil, weil man beſſer begreift.

Auch bringt das Leiden den Heros, der ſonſt unnahbar ſtand, uns näher. Inſofern er leidet, iſt er ſchwach; inſofern er ſchwach iſt, ähnelt er uns Schwachen, und wir fühlen für ihn mehr in der Art, wie wir für uns ſelber fühlen. Pascal bemerkt einmal in ſeiner geiſtvoll tiefen Weiſe, es ſcheine ihm von ſymboliſcher Bedeutung, daß der auferſtandene Chriſtus ſich nur an ſeinen Wundmalen habe berühren laſſen.

So, glaube ich, erkennen wir unter dem dritten Geſichtspunkte dasſelbe, was uns die beiden früheren Betrachtungen erklärt haben, als vollauf gerechtfertigt.

Fragt man im beſonderen, warum die Tragödie nicht allein dem Leiden reichlich Raum gewähre, ſondern gemeiniglich auch mit einem Ereigniſſe ſchließe, das uns tief ſchmerzlich erſchüttert; ſo ergiebt ſich gerade auch hiefür jetzt die Antwort leicht; denn das Stück endet ſo am meiſten mit einer Arſis, während es ſonſt mit einer Art Theſis ſchließen würde. Und iſt dieſes auch nicht unbedingt unſtatthaft, wie die Eumeniden des Äſchylus, der Philoktet des Sophokles, ſein Ödipus in Kolonos und mit ihnen ſo manches andere antike und moderne Meiſterwerk anſchaulich zeigen, ſo begreift man doch, daß der Dichter häufiger das Gegenteil bevorzugt hat.

Doch auch noch andere Momente kommen unter dem Geſichtspunkte der Empfänglichkeit in Rechnung; und insbeſondere dürfte ſich die folgende vielleicht ſogar mehr als die eben durchlaufene Betrachtung ſofort einem jeden in ihrer Bedeutung fühlbar machen.

Der tragiſche Dichter, ſagten wir, zeige uns heroiſche Naturen und ihre Kämpfe. Dieſe im beſondern darum, weil im Kampf am meiſten die Kräfte ſich offenbaren. Der Maler, der uns in ſeinem Werke nur *eine* Scene bietet, mag für ſolchen

Kampf den Augenblick vollen Triumphes wählen; er zeigt uns die Göttin, die siegreich den Apfel emporhält; er zeigt uns Judith mit dem Haupte des Holofernes in Händen. Aber der tragische Dichter, selbst wenn er uns Kämpfe schildert, die von glücklichem Ausgang gekrönt werden, darf uns nicht den Augenblick des Sieges allein darstellen; er muß uns den Verlauf des Streites selbst vor Augen führen. Die Tragödie fordert eine beträchtliche Länge. Schon Aristoteles hebt dies als wesentlich hervor, und gewiß mit gutem Rechte; denn mehr und mehr lebt sich der Beschauer in das Ereignis hinein und wird davon im Gemüte ergriffen. Aber diese Länge verlangt dann Wechselfälle der Lage, indem sonst das Gefühl sich vielmehr nur abstumpfen würde. Und wiederum sagt uns die Psychologie, daß dies bei den freudigen Empfindungen mehr noch und schneller als bei den traurigen der Fall sein müßte. Wir folgen darum dem zweifelnden Streben des Forschers mit dauernderem Interesse, als wir bei der entdeckten Wahrheit zu verweilen vermögen[7]. Die Entwickelung des Kampfes, das Schwanken des Sieges, wie immer zuletzt die Würfel fallen mögen, werden also hauptsächlich das sein, wobei der Tragiker verweilt.

Damit aber ist gesagt, daß feindliche Gewalten in der Tragödie einander entgegentreten müssen. Es mag Tragödien geben ohne traurigen Ausgang; aber es kann keine geben ohne herben tragischen Konflikt, dessen Erschütterungen in der Seele noch bis zum Ende nachzittern. Und ob das Gute auch schließlich den Sieg erringe, zeitweilig jedenfalls haben wir ob seinem drohenden Untergang gebebt.

Wir haben von Kämpfen des Helden nach außen, wir haben von Kämpfen in seinem Innern gesprochen, die der Dichter uns zeige. Sind es innere Kämpfe, die er uns vorführt, wie es z. B. wesentlich im Othello und im Hamlet der Fall ist, so muß uns ein Gemüt vom Zweifel zerrissen, das Edle in des Helden Brust

von mächtiger Versuchung angefochten, wenn nicht Leidenschaft in wildem Kampf mit anderer Leidenschaft erscheinen. Jedenfalls wird das Bild, das wir schauen, weit entfernt sein von jener Vollkommenheit seligen Friedens, wo die Tugend und Klarheit in vollgesicherter Herrschaft thronen. Ist es aber ein Kampf nach außen, und wäre es selbst ein Kampf, wo der Held für das Gute, und schließlich siegreich für das Gute ringt, so wird er doch eben zu ringen und ringend zu leiden haben, und das Böse ebenso anschaulich vor uns stehen wie das Gute und wieder und wieder, in seiner Übermacht, uns das Ärgste dafür fürchten lassen.

Immer also und immer wieder finden wir auch unter dem Gesichtspunkte der Empfänglichkeit des Beschauers neue Gründe, warum das Schlechte, warum das Traurige einen gar beträchtlichen Teil jedes tragischen Dichtwerks in Anspruch nehmen.

Ich erwähne noch eines. Die Wechselfälle des Glückes, durch welche der Dichter unser Gefühl besonders frisch erhält, sind doppelter Art. Unglück kann in Glück, Glück in Unglück sich verkehren. Besonders wirksam werden Fälle sein, wo der Umschlag plötzlich erfolgt. Solches kann nun wohl in der einen wie in der anderen Richtung geschehen; besonders häufig aber trifft es sich, daß ein trauriges Schicksal rasch hereinbricht. Ein Brand zerstört in einer Stunde, was vielleicht Jahre nicht wieder aufbauen werden. „Und das Unglück", sagt der Dichter, „schreitet schnell." Daher wird die tragische Peripetie häufiger vom Glück zum Unglück, als umgekehrt, stattfinden. Aristoteles erwähnt nur einer zweifachen Klasse von Tragödien; einer, bei welcher ein doppelter Umsturz, vom Glück zum Unglück, und dann vom Unglück zum Glück, und einer anderen, bei welcher nur ein einfacher Umsturz, und zwar der vom Glück zum Unglück stattfinde. Immerhin zeigen Dramen wie Wilhelm Tell — und auch im Altertum fehlt es nicht an großen Beispielen —, daß wirkungs-

volle Tragödien auch mit einer im wesentlichen einheitlichen Peripetie vom Unglück zum Glücke möglich sind. Daß sie seltener sind, wird uns aber nach allem, was gesagt wurde, nicht mehr wundern.

13. Ich muß nun schließen, und freilich thue ich es mit dem Bewußtsein, daß meine Darlegung der Gründe, warum der tragische Dichter uns so viel Übles und Beklagenswertes bringt, und dies mit der Würde des Trauerspiels, als der höchsten Gattung der Dichtkunst, vollauf verträglich, ja durch sie gefordert ist, nichts weniger als erschöpfend genannt werden kann. Wie das einzelne geniale Kunstwerk durch keine wissenschaftliche Zergliederung jemals in seiner vollen lebendigen Kraft verständlich gemacht werden kann, so wird eben, und noch weit weniger, das eigentümliche Leben einer ganzen Kunstgattung durch die ästhetische Analyse in dem Reichtum seiner Beziehungen klar gelegt werden können.

Was immer aber noch beigefügt werden möchte, würde den von uns erbrachten Gründen nichts von ihrem Gewichte nehmen, und so schmeichle ich mir, daß das Paradoxon, welches uns zur Untersuchung anregte, nicht mehr als solches für uns bestehe.

Aristoteles sagt, der Philosoph beginne mit dem Staunen über eine rätselhafte Thatsache, er ende aber mit einem in gewisser Weise entgegengesetzten Zustande; denn nichts würde den, welcher die paradoxe Erscheinung einmal in ihren Gründen begriffen, mehr Wunder nehmen, als wenn das, was ihn anfänglich Wunder nahm, *nicht* wäre. Was mich betrifft, so hat sich mir dies für unsern Fall bewahrheitet. Was unmöglich schien, erscheint mir jetzt als notwendig gefordert, und zu gutem Teil durch eben das Gesetz bedingt, welches es unbegreiflich zu machen drohte. Möchte auch bei Ihnen eine solche philosophische Peripetie eingetreten sein, und darum die der langwierigen Untersuchung geschenkte Aufmerksamkeit Ihnen nicht ganz verloren erscheinen!

14. Freilich sieht sich unter meinen geehrten Zuhörern vielleicht auch dann noch mancher enttäuscht. Er hatte, da er die Ankündigung las, sich Hoffnung gemacht, etwas über das modernste Theater, über Ibsen und die Berliner freie Bühne zu hören. Aber ich hoffe, Sie werden es dem Philosophen nicht allzusehr verargen, wenn er lieber bei dem allgemeineren Problem verweilte.

Noch mehr! Was der heutige Tag erzeugt, ist vielleicht — und namhafte Stimmen behaupten es — etwas Anormales; jene Erscheinungen, von welchen wir gesprochen, sind es sicher nicht. Das aber giebt ihnen eine größere Wichtigkeit.

Und auch für die Würdigung der Erscheinungen neuester Zeit können sie darum aufklärend wirken. An dem Geraden, sagt in dieser Beziehung ein alter Denker, erkennen wir nicht bloß das Gerade, sondern auch die Krümmung als Abweichung von ihm.

Soll ich aussprechen, was wir nach meiner Meinung finden würden, wenn wir so prüfend an die neuesten Produkte heranträten, so sage ich: Gewiß vieles, was anormal genannt werden muß. In Frankreich giebt es eine Malerschule, von der man sagt, sie halte es für die Aufgabe der Kunst zu zeigen, wie häßlich die Welt sei. Bei manchem Stück moderner Poesie möchte man glauben, es läge ihm eine ähnliche Auffassung zu Grunde. Das wäre eine beklagenswerte Verirrung. Auch für den Künstler, und ganz besonders für ihn, gilt Goethes Wort:

„Wonach soll man am Ende trachten?
Die Welt zu kennen und sie nicht verachten."

Aber nicht allem, was der neuen Richtung angehört, möchte ich solches vorwerfen, und insbesondere auch nicht, wie manche Kritiker es thun, die Wahl der physisch und psychisch pathologischen Stoffe, auf welche sie sich wirft, unbedingt verdammen. Eichendorff wagt es zu behaupten, es gebe nichts in der Welt,

was der innern Poesie entbehre, und was nicht eine glückliche Stunde des Lyrikers uns als sangbar zu erweisen vermöge.

„Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort."

Wenn dies, so dürfte doch wohl gar manchem solchen Stoffe ein Dichtergenie mit seiner Zauberkraft auch ein gutes Drama zu entlocken vermögen. Und ich glaube, die Erfahrung unserer Tage hat dies bereits, und hat es reichlich bewährt.

Auch wäre es umsonst, wollte ich mit meinem Worte den Stürmen Befehle erteilen; und auch kein anderer Kritiker wird der Josua sein, der Sonne und Mond Halt gebietet. Wollen wir mit unserer Kritik fördernd auf den Lauf der Dinge einwirken, so müssen wir es machen wie die, welchen die Aufgabe wird, einen Strom zu regulieren. Wenn sie weise sind, so erforschen sie die natürliche Tendenz des Stromes und helfen ihr nach, indem sie nur wilde Ausschreitungen hemmen. Sind gewisse Auswüchse beseitigt, so wird man sicher auch das Drama, das sich mit diesen Modestoffen beschäftigt, als etwas erkennen, was eines Idealrealismus fähig ist, und was trotz aller Aufnahme des Schlechten, das Gute in dem Gegenstande der Darstellung überwiegen lassen kann.

Wessen Geschmacke aber die neue Richtung so ganz entschieden widerstrebt, daß ihn auch dies mit der Verwandlung, die unser Theater erfahren, nicht genug versöhnen kann, der mag sich immerhin auch noch etwas anderes zum Troste sagen. Wenn der Neuerungstrieb das Interesse an der Produktion von Dramen in jenem alten, großen Stil verschwinden ließ und sich diesen modernen Formen zuwandte, so wird eine Übersättigung, wie sie für jene eingetreten ist, sich auch für diese, und noch viel schneller, fühlbar machen; und eine kommende Zeit mag dann wieder

eine Bühne von der edlen Erhabenheit eines Äschylus und eines Shakespeare schauen.

Die gegenwärtige Bühne aber gehört notwendig dem Dichter, der mit dem gegenwärtigen Geschmacke Fühlung hat. Denn das Publikum ist nun einmal als eine Art Mitarbeiter dem Dramatiker unentbehrlich. Es spendet ihm nicht bloß belebenden Beifall, es belehrt ihn auch durch die Eindrücke, die es empfängt. Oft haben die Dichter über das Publikum geklagt und sind auch wirklich durch es behindert worden. Aber immer war doch das Hindernis zugleich die unentbehrlichste Hilfe. Die Taube, um eines Kant'schen Gleichnisses mich zu bedienen, wird durch die Luft im Flüge gehemmt; aber doch wird ihr durch sie erst das Fliegen möglich gemacht.

Aus diesem und anderen Gründen scheint mir darum die neue Richtung allein der Zeit angepaßt und in ihr lebensfähig zu sein. Und so dürfen Dichter wie Ibsen nach einem ehrfurchtsvollen Blicke auf die großen Alten mit einer gewissen Zufriedenheit wohl auch auf die Werke des eigenen Genius schauen.

„Lieben Freunde", mögen sie mit Schiller sagen, „es gab
schön're Zeiten
Als die unsern, — das ist nicht zu streiten! . . . . .
Doch es ist dahin, es ist verschwunden,
Dieses hochbegünstigte Geschlecht.
Wir, wir leben! Unser sind die Stunden,
Und der Lebende hat Recht."

Anmerkungen.

1. (S. 4) Dem entspricht es, wenn die alten Griechen den sittlich und geistig hochstehenden Mann nicht bloß als einen guten, sondern auch als einen durch seine Güte schönen, als einen *καλο-κἀγαθός* betrachteten.

Auch wir Moderne pflegen eine edle That als eine schöne That zu bezeichnen. Und eine verbreitete Philosophenschule, die Herbart als ihren Meister verehrte, wollte neuerlich das Wesen des Sittlichen geradezu als die eigentümliche Schönheit gewisser Willensverhältnisse begreifen.

2. (S. 8) Ich bitte den Leser, nicht mit mir zu rechten, wenn ich den Begriff des Tragischen hier etwas anders, und weiter fasse, als es üblich ist. Wichtiger als eine genaue Übereinstimmung mit dem Herkömmlichen erscheint die Übereinstimmung mit den wesentlichen Klassenunterschieden, die in der Natur selbst vorgezeichnet sind. Nicht das klägliche Geschick, die Großheit der dargestellten Persönlichkeit und ihres Erlebnisses, der Kothurn sozusagen, auf welchem Held und Schicksal dahinschreiten, bezeichnen den tiefgreifendsten Unterschied einer Klasse von Dramen gegenüber denen, welchen dieser erhabene Charakter fehlt. Das Leiden ist freilich ein sehr häufiges Annex, das ich im Vortrag in dieser seiner Häufigkeit verständlich zu machen suche.

3. (S. 15) Vielleicht verfällt jemand, der in dem Benehmen der Antigone schlechterdings etwas Tadelnswertes suchen will, auf

den Gedanken, ihr eine gewisse Härte, die sie in dem einleitenden Gespräch Ismene gegenüber zeigt, zum Vorwurfe zu machen. Vielleicht meint er sogar, Ismene solle uns nach der Absicht des Dichters das Bild echt weiblich sich bescheidender Tugend gegenüber dem männisch sich selbst überhebenden Charakter der Schwester darstellen. Einen solchen erlaube ich mir wiederum auf Goethe zu verweisen, der (a. a. O.) mit seinem überlegenen Verständnisse die Motive des Dichters ganz anders erklärt, und gerade daraufhin der Scene die größte Bedeutung beimißt. „Da Sophokles uns das hohe Innere seiner Heldin auch vor der That zeigen wollte, so mußte noch ein anderer Widerspruch [als Kreon] da sein, woran sich ihr Charakter entwickeln konnte, und das ist die Schwester Ismene. In dieser hat der Dichter uns nebenbei ein schönes Maß des Gewöhnlichen gegeben, woran uns die ein solches Maß weit übersteigende Höhe der Antigone desto auffallender sichtbar wird."

Es ist wahr, manches Wort der Antigone scheint herber, als Ismene es verdient; aber in diesem Nichtverstehn der schwächeren Schwester verräth sich wieder die innere Hoheit; die Ungleichheit macht das Verständnis unmöglich. Auch bedenke man die Erregung des Augenblicks. Eben erst hat sie Kunde erlangt von der Schmach, die ihren Bruder getroffen, und eben steht sie im Begriff zur Abwehr dieser Schande ein Wagnis zu unternehmen, von dessen Größe der entsetzliche Ausgang genugsam Zeugnis giebt. Wer wollte da wegen eines in der Aufwallung gesprochenen Wortes ernstlich mit ihr rechten?

4. (S. 16) Es bedarf kaum der Bemerkung, daß die Vernachlässigung der Kypris durch Hippolyt, die im Anfange des Stückes den Diener ob der möglichen Erbitterung der Göttin besorgt macht, von dem Dichter nicht als eine wahre Schuld gedeutet wird. Kypris erscheint in dem Stücke nicht als eine edle und verehrungswürdige, sondern vielmehr als eine schändliche Gestalt, so zwar, daß Theseus am Ende geradezu in die Worte ausbricht:

„Stets bleib', o Kypris, Deiner Schmach ich eingedenk."

5. (S. 16) Soll ich noch ein anderes Beispiel aus Shakespeare erbringen, so trage ich kein Bedenken, sogar seinen Julius Cäsar als solches geltend zu machen. Das Stück sollte eigentlich den Namen „Marcus Brutus" führen; denn er ist, wie auch allgemein anerkannt wird, der wahre Held des Trauerspiels. Freilich wird mancher meinen, wenn in irgend einem Falle, so sei gerade hier die tragische Schuld ersichtlich; Brutus sei ja der vornehmste von Cäsars Mördern. Aber wie mancher auch des Brutus That als eine Unthat verdammen mag, Shakespeare hat es nicht gethan. Er folgt sichtlich der Auffassung des Plutarch, der den Brutus in dieser, wie in allen seinen Handlungen, nur von den edelsten Trieben geleitet sieht. Cäsars Erscheinung schreckt ihn nicht; die Androhung des Wiedersehens bei Philippi beantwortet er mit dem männlich würdigen Worte: „Gut, ich soll dich wiedersehn." Ehe er sich in sein Schwert stürzt, spricht er in edelem Stolz:

„Ich habe Ruhm von diesem Unglückstage,
Mehr als Octavius und Marc Anton
Durch diesen schnöden Sieg erlangen werden."

Und die Feinde selbst müssen seiner makellosen Tugend huldigen.

„Dies war der beste Römer unter allen", sagt Marc Anton, . . .
„Nur er verband aus reinem Biedersinn
Und zum gemeinen Wohl sich mit den Andern.
Sanft war sein Leben, und so mischten sich
Die Element in ihm, daß die Natur
Aufstehen durfte, und der Welt verkünden:
Dies war ein Mann!"

Und Octavius:

„Nach seiner Tugend laßt uns ihm begegnen,
Mit aller Achtung und Bestattungsfeier" u. s. w.

6. (S. 21) Wenn Aristoteles eine tragische Schuld als notwendig erachtet, so ist er doch weit davon entfernt, sie darum zu fordern, damit das Leiden des Helden als eine gerecht verhängte Strafe sich darstelle. Im Gegenteil meint er, der Held solle trotz

des begangenen Fehlers eines so harten Loses unwürdig (ἀνάξιος) erscheinen, weil uns unverdientes Mißgeschick wirksamer zum Mitleid bewege.

Indessen bin ich selbst weit davon entfernt, zu bestreiten, daß poetische Gerechtigkeit vom Dichter gefordert werden könne und solle. Ja nicht bloß in Bezug auf die Hauptfigur, sondern in aller und jeder Beziehung scheint sie mir unerläßlich. Nur glaube ich, daß sie in etwas ganz anderem bestehe, als worin man sie sucht. Ein vergleichender Blick auf das, was wir in andern Künsten finden, mag hier am meisten aufklärend wirken. Kann nicht auch ein Maler gerecht und ungerecht sein? — Gewiß! Aber nicht, wenn er Unschuldige leiden läßt, werden wir sagen, daß er gegen die künstlerische Gerechtigkeit verstoße, sondern, wenn er, statt mit der Unschuld und dem Edeln überhaupt zu sympathisieren und dem Beschauer die gleichen erhabenen Gefühle einzuflößen, sich dafür fühllos zeigt, oder gar das Schlechte in irgendwelchem Sinne in seinem Werke mit einem falschen, berückenden Schein umkleidet.

Gar mancher Dichter hat ähnlich gegen die Gerechtigkeit sich vergangen, und dann stets zum Nachteil seines Werkes auch in ästhetischer Hinsicht. Die größten Tragiker zeigten sich dagegen immer auch in dieser Beziehung bewundernswert.

Wir sprachen von Antigone, die Sophokles uns schildert, wie sie dem unverdientesten Wehe anheimfällt. Und doch, wie übt er nicht Gerechtigkeit gegenüber dieser edelsten seiner Gestalten! — In allen — jene kritischen Pedanten, von denen wir gesprochen, vielleicht nicht einmal ausgenommen — weiß er Liebe und Bewunderung zu wecken. Und ob sie Kreon gegenüber unterliege, sie, nur sie triumphiert, und die Sache, die ihr heilig ist, triumphiert in allen Herzen. Ihr Untergang erhöht die Teilnahme, und ebenso thut es der in Wahrheit rührendste Augenblick, wo sie, von allen verurteilt, schier an sich selbst zu zweifeln beginnt; wo sie sich gewissermaßen selbst verläßt, und so dem Gefühle aller zur Pflicht macht, lebendiger noch für sie einzutreten. Und alsbald erfaßt auch Kreon selbst ob seinem „gerechten" Spruch ein Grauen. Er widerruft; er möchte alles un-

geſchehen machen; und ſeine härteſte Buße iſt, daß er ohnmächtig vor einer Thatſache ſteht, für deren Verwirklichung er noch eben ſeine ganze Willenskraft und Königsmacht einſetzte.

In dieſem Sinne iſt auch Shakeſpeare durchwegs ein Muſter poetiſcher Gerechtigkeit. Eichendorff, bei dem ich mich überhaupt freute hinſichtlich der beſprochenen Frage den erleuchtetſten Anſchauungen zu begegnen, hat dies in ſeiner Abhandlung „Zur Geſchichte des Dramas" rühmend hervorgehoben. Weder Romeo und Julie, noch Julius Cäſar, noch irgend ein anderes von Shakeſpeare's Werken bildet eine Ausnahme; Licht und Schatten finden ſich in ihnen allen aufs gerechteſte verteilt.

7. (S. 27) Man kennt den Ausſpruch von Leſſing, worin er dem Streben nach Wahrheit vor ihrem Beſitze den Vorzug giebt. Weniger bekannt iſt, daß dieſer Gedanke von Pascal ſtammt, dem Leſſing ihn wie ſo manches andere Gute entlehnte. Ich teile die Stelle, die überhaupt für unſere Frage Intereſſe hat, nicht nach der älteſten Ausgabe von Boſſut, ſondern nach der neuemendierten von Havet (Art. VI Nr. 34) mit.

„Rien ne nous plait que le combat, mais non pas la victoire. On aime à voir les combats des animaux, non le vainqueur acharné sur le vaincu. Que voulait-on voir, si non la fin de la victoire? Et dès qu'elle arrive on en est soûl. Ainsi dans le jeu, ainsi dans la recherche de la vérité. On aime à voir dans les disputes le combat des opinions; mais de contempler la vérité trouvée, point du tout. Pour la faire remarquer avec plaisir, il faut la voir faire naître de la dispute. De même, dans les passions, il y a du plaisir à voir deux contraires se heurter; mais quand l'une est maîtresse, ce n'est plus que brutalité. Nous ne cherchons jamais les choses, mais la recherche des choses. Ainsi dans la comédie, les scènes contentes sans crainte ne valent rien, ni les extrêmes misères sans espérance, ni les amours brutaux, ni les sévérités âpres."

Man wird in dem, was Pascal hier ſagt, zugleich einen Grund

mehr dafür finden, warum, im allgemeinen wenigſtens und für den Beginn und längeren Verlauf des Stückes, bei der Tragödie gilt, was Ariſtoteles ſagt, daß uns in dem Helden kein vollendet verderbter Verbrecher vorgeführt werde. Daß aber auch dieſe Regel nicht ausnahmsloſe Giltigkeit habe, beweiſt Shakeſpeares Richard III., wo äußere Kämpfe, und von innern höchſtens der mit den Furien, die im Traume ihn ängſtigen, das Intereſſe wach halten.

Pierer'ſche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Von demselben Verfasser sind erschienen:

Von der mannigfachen Bedeutung des Seienden nach Aristoteles. Freiburg i. Br. 1862.

Die Psychologie des Aristoteles, insbesondere seine Lehre vom Nous Poietikos. Mainz 1867.

Psychologie vom empirischen Standpunkte. Erster Band. Leipzig 1874, Duncker & Humblot. Preis 7 M. 20 Pf.

Ueber die Gründe der Entmuthigung auf philosophischem Gebiete. Wien 1874.

Was für ein Philosoph manchmal Epoche macht. Wien, Pest und Leipzig 1876.

Neue Rätsel von Aenigmatias. Wien 1879.

Ueber den Creatianismus des Aristoteles. Wien 1882.

Offener Brief an Herrn Professor Dr. Eduard Zeller aus Anlaß seiner Schrift über die Lehre des Aristoteles von der Ewigkeit des Geistes. Leipzig 1883, Duncker & Humblot. Preis 1 Mark.

Vom Ursprung sittlicher Erkenntnis. Leipzig 1889, Duncker & Humblot. Preis 2 M. 80 Pf.

Das Genie. Vortrag gehalten im Saale des Ingenieur- und Architektenvereins in Wien. Leipzig 1892, Duncker & Humblot. Preis 80 Pf.

Verlag von Duncker & Humblot in Leipzig.

Armand Hayem, **Wahrheit und Schein.** Mit einem Briefe von Alexander Dumas. Aus dem Französischen. 8. 1892. Preis 2 M. 80 Pf.

Karl Freiherr **von Binder-Krieglstein, Realismus und Naturalismus in der Dichtung.** Ihre Ursachen und ihr Werth. 1891. Preis 1 M. 20 Pf.

W. Dilthey, Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn. 1886. Preis 80 Pf.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

be returned to
re the last date
day is incurred
d the specified
ptly.